

Matto regiert –

Eine Figur emanzipiert sich vom literarischen Text

Elio Pellin

In dreissig Sekunden einen Fall lösen, das ist sogar für einen Sherlock Holmes nicht alltäglich. Mehr Zeit blieb dem Meister-Kriminologen in *Sherlock Holmes Baffled* (1902), dem ersten bekannten Detektivfilm, aber nicht. Der Filmhistoriker und -essayist Georg Seesslen vermutet denn auch, der nicht mehr erhaltene Film habe wohl kaum eine wirkliche Handlung gehabt. Vielmehr dürfte es sich um aneinandermontierte ›lebende Bilder‹ gehandelt haben, mit denen Schlüsselszenen aus Romanen und Erzählungen Conan Doyles auf Film festgehalten wurden.¹ Die Filme, in denen Holmes danach aufzutreten hatte, sind so schwer zu überblicken wie das Heer der Schlaumeier und harten Typen, die in der Folge von Holmes ihre Filmauftritte hatten. Trotz der vermeintlichen Nähe von Kriminalliteratur und Film gibt es zwischen gedrucktem Text und bewegten Bildern einen gewichtigen Unterschied. Die Rätselspannung des Textes lässt sich – gerade wenn es um komplexe Rätsel geht – im Film oft nur schwer umsetzen. Enträtselungen erfordern lange, im Film manchmal endlos wirkende Erklärungen und umständliche Dialoge. Bei der Verfilmung bekannter Krimis kann zudem die Spannung nicht allein durch ein Whodunit erzeugt werden, weil man zumindest bei einem Teil des Publikums voraussetzen muss, dass es den Täter schon kennt.

Enträtselung ist filmisch vor allem dann interessant, wenn sie etwa in eine dynamische Bildsprache umgesetzt (mit Kamerabewegungen und speziellen Aufnahmeperspektiven bei den Dialogen) oder wenn sie mit anderen Spannungselementen kombiniert werden kann (mit Verfolgungsjagden, speziellen Schauplätzen). Für den Transfer eines Detektivstoffes vom Text zum Film dürfte es also meist nicht genügen, die Story mit Dialogen und illustrierend mit Bildern nachzustellen. Vielmehr muss bei der Umsetzung durch filmspezifische Mittel wie Schnitt, Montage, Kamera, Licht, Geräusche und Musik, oder indem Figuren und ihre Funktionen umgedeutet und neu geformt werden, ein eigener filmischer Wert entstehen.

¹ Seesslen, Georg: *Detektive. Mord im Kino*, überarb. und aktualisierte Neuaufl., Marburg: Schüren, 1998. *Grundlagen des populären Films*, S. 54.

Bei solchen Umsetzungen dürfte es sich in der Typologie von Helmut Kreuzer² meist um Adaptionen als Aneignungen von literarischen Stoffen oder um Adaptionen als Transformationen handeln. Aneignung meint, dass der Film einen literarischen Text als Rohstoff für ein eigenständiges Werk verwendet. Als Transformationen bezeichnet Kreuzer Umsetzungen, bei denen der Film die Wirkungsweise der literarischen Vorlage, die Form-Inhaltsbeziehung, ihr Text- und Zeichensystem interpretierend überträgt. Es entsteht ein neues, aber <analoges> Werk. Für eine erste Etikettierung ist Kreuzers Typologie durchaus nützlich. Ulrike Schwab hat aber zu Recht darauf hingewiesen, dass auch Kreuzers Ansatz noch von der Perspektive der Literatur bestimmt wird.³ «Der Spielfilm», bemerkt Schwab, «ist generell nicht dazu bestimmt, der Eigenart des Literarischen zu entsprechen, und auch die Filmadaption lässt sich nicht auf dieses Ziel verpflichten.»⁴

Im Folgenden sollen nun zwei Verfilmungen von Friedrich Glausers *Matto regiert* – die je auf eigene Weise recht frei mit der Vorlage umgehen – untersucht, d.h. einer kurzen Filmanalyse unterzogen und in ihrer Wirkung andeutungsweise kontextualisiert werden. Ein gewichtiger Teil der Wirkungsgeschichte von Glausers Stoffen die eine, eher ein Kuriosum die andere. Analog zu Schwabs Effi-Briest-Analyse kann man hier also von «drei Stoffvarianten beziehungsweise Medienvarianten»⁵ sprechen.

In *Matto regiert* von 1947, der auch unter dem merkwürdig sperrigen Alternativtitel *§51 Seelenarzt Dr. Laduner* in die Kinos gebracht wurde, zeigt sich der Versuch, den durch Leopold Lindtbergs erste Glauser-Verfilmung *Wachtmeister Studer* (1939) als Filmfigur bereits populären Studer kurz nach dem Zweiten Weltkrieg erneut kassenwirksam zu nutzen und international (in Europa und den USA) auszuwerten.

In *Studers erster Fall* von 2001 wird die Studer-Figur völlig neu gefasst. Der nicht zuletzt durch die Verkörperung durch den Schauspieler Heinrich Gretler in Lindtbergs Glauser-Filmen in der Populärkultur der Deutschschweiz verankerte Studer wird umgedeutet, aktualisiert und losgelöst von Glausers Romanen als Serienfigur positioniert.

² Übersicht und Erweiterung der Typologie bei Gast, Wolfgang: *Einführung in Begriffe und Methoden der Filmanalyse*, Frankfurt am Main: Moritz Diesterweg, 1993. *Film und Literatur*, hg. von Wolfgang Gast, S. 47ff.

³ Schwab, Ulrike: *Erzähltext und Spielfilm. Zur Ästhetik und Analyse der Filmadaption*, Berlin: Lit, 2006. *Geschichte, Zukunft, Kommunikation. Untersuchungen zur europäischen Medienforschung*, Bd. 4, hg. von Barbara von der Lühe, Helmut Schanze, Reinhold Viehoff, S. 55.

⁴ Ebd. S. 46.

⁵ Ebd. S. 236.

Rätsel im abgeschlossenen Raum

Leopold Lindtbergs Verfilmung von *Matto regiert* beginnt mit einem Establishing Shot: Die Kamera blendet auf und schwenkt dann über die Fassade auf den Eingang der Anstalt Randlingen. Das Seitenlicht von links wirft den langen Schatten eines Mannes, der sich dem Gebäude rasch nähert, auf die Fassade. Durch die einzige Lichtquelle hell ausgeleuchtet ist nur das Zentrum des Bildes, der Eingang; der Rest des Gebäudes und die Umgebung sind im Dunkeln und Halbdunkeln nur zu errahnen oder undeutlich zu erkennen. Das Vordach und seine Stützen bilden zusammen mit ihrem Schatten auf der Fassade eine dunkle, fast symmetrische Figur, die den Eingang in der Bildmitte einrahmt.

Die dramatische Wirkung von Bildkomposition und Lichtsetzung kontrastiert stark mit der Wirkung der Tonspur. Die Eingangsszene, die ihre Vorbilder ganz offensichtlich im expressionistischen und im zu jener Zeit aktuellen film noir hat – und der Vorspannsequenz von Robert Siodmaks *The Killers* (1946) verblüffend ähnlich ist –, ist unterlegt mit lustiger Festmusik, die nach den spannungsgeladenen symphonisch-spätromantischen Klängen des Vorspanns einsetzt.

Während die Musik den Beginn der Handlung – das Fest, die «Sichelte» in der Anstalt – vorwegnimmt, etabliert das Bild den Ort der Handlung und das bildliche Hauptmotiv des Films. Die Stützen des Vordaches und ihre Schatten auf der hellen Hauswand bilden ein Muster von vertikalen Linien, das – oft gebildet durch Säulen oder Gitterstäbe – im Verlauf des Films immer wieder aufgenommen wird. In einer fast ironisch wirkenden Variation wird dieses Motiv die Handlung von Lindtbergs *Matto regiert* auch abschliessen. Der Schluss der Verfolgung und die Festnahme des Täters werden durch die Gitterstäbe des Anstaltshofes hindurch von aussen gezeigt. Der Täter muss zuerst aus diesem durch Gitter abgeschlossenen Raum geführt werden, um «hinter Gitter» gebracht werden zu können. Studer fährt mit seinen Beamten und dem Festgenommenen davon, Dr. Laduner schliesst sich, seine Mitarbeitenden, Patientinnen und Patienten ein und geht auf Visite. Der Kreis – und die Anstalt – ist geschlossen.

Damit unterstreicht Lindtberg den «isolierten Raum», in dem *Matto* spielt, stärker als der Roman, der mit einer Szene im Schlafzimmer Studers beginnt. In Lindtbergs Film tritt Wachtmeister Jakob Studer entgegen den Gattungskonventionen erst nach knapp einem Drittel Laufzeit auf. Die Handlung setzt also nicht dort ein, wo das Verbrechen bereits begangen wurde und der Detektiv aufgeboten wird, das Rätsel – zuerst das Verschwinden des Anstaltsdirektors, dann den Mord – zu lösen und die Tat zu rekonstruieren. Vielmehr wird die unmittelbare Vorgeschichte des

Verbrechens dargestellt, der Betrieb der Anstalt, ihre wichtigsten, prägenden Figuren – der geschlossene Kreis von Opfern, möglichen Tätern und Mitwisserinnen – und deren Konflikte.

Gretler ist Studer

Studer muss für *Matto regiert* nicht in einer Exposition vorgestellt werden. Er ist eine in der Populärkultur der Deutschschweiz schon verankerte Figur, die einfach abgerufen werden kann. 1947 ist Studer längst eine Figur in der «Galerie der helvetischen Filmleitfiguren».⁶ Bereits für *Wachtmeister Studer* (1939) hatten Regisseur Leopold Lindtberg und Produzent Lazar Wechsler dem Schauspieler Heinrich Gretler die Figur des Studer auf den Leib gepasst. Sie hätten, wie Lindtberg 1974 in einem Interview mit Hervé Dumont erklärte, *Wachtmeister Studer* vor allem wegen Gretler gedreht, der damals auf dem Höhepunkt seiner Popularität gewesen sei.⁷ Dass Gretler damals populärer war als die Romane von Friedrich Glauser, zeigt sich etwa daran, dass Gretlers *Wachtmeister Studer* statt in dem für Glausers Texte wichtigen Berner im Zürcher Dialekt sprechen konnte, ohne dass man sich daran gestört hätte.

Gretler war im Schweizer Film ein veritabler Star,⁸ er war Mitglied des legendären Cabaret Cornichon und spielte 1938 als festes Mitglied des Zürcher Schauspielhauses den Tell. Als Personalisierung der Geistigen Landesverteidigung berühmt wurde er in seiner Rolle als Füsilier Leu in Lindtbergs Film *Füsilier Wipf* (1938).⁹

Vor seiner Rückkehr 1933 in die Schweiz hatte Gretler in Berlin mit Max Reinhardt und Erwin Piscator zusammengearbeitet. Mit Bertolt Brecht und Lotte Lenya war er nach Paris und London auf Tournee gegangen und hatte in den Filmen von Phil Jutzi (*Berlin Alexanderplatz*, 1931), Robert Siodmak (*Voruntersuchung*, 1931) und von Fritz Lang (*M – eine Stadt sucht einen Mörder*, 1931; *Das Testament des Dr. Mabuse*, 1933) grössere und kleinere Nebenrollen gespielt.¹⁰ Und dieser Gretler wurde nach seiner Rückkehr in die Schweiz zur Verkörperung des rechtschaffenen und etwas biedereren Schweizers, zur «Idealfigur der unabhängigen,

⁶ Wider, Werner: *Der Schweizer Film 1929–1964. Die Schweiz als Ritual*. Band 1. Zürich: Limmat, 1981, S. 316.

⁷ Dumont, Hervé: *Leopold Lindtberg und der Schweizer Film 1935–1953*, Ulm: Günter Knorr, 1981, S. 167.

⁸ Weber, Caroline: *Ein Held wider Willen. Der Star Heinrich Gretler im Schweizerfilm von 1938–1944*, in: Vinzenz Hediger, Jan Sahli, Alexander Schneider, Margrit Tröhler (Hg.): *Home Stories*. Neue Studien zum Film und Kino in der Schweiz. Zürcher Filmstudien 4, S. 201–217.

⁹ Ebd. S. 205–207.

¹⁰ Dumont, Hervé: *Geschichte des Schweizer Films. Spielfilme 1896–1965*, Lausanne: Schweizer Filmarchiv, 1987, S. 250; Internet Movie Database www.imdb.com (2.3.2007).

humanistischen Schweiz»¹¹ – so die Aussensicht aus Deutschland – oder – aus Schweizer Perspektive – zum «vorbildlichen Vertreter der zivilen Ordnung, der mehr als nur die Pflicht tut» und «hinter den Linien für Recht sorgt»¹². Die Figur des Studer funktionierte, wie Lindtberg bemerkte, in der Darstellung Gretlers als symbolische Versicherung in unsicheren Zeiten:

Der Film sollte zeigen, wie wichtig es ist, gerade in dieser Zeit, dass am kleinen Platz schon die Dinge stimmen [sic]. Wenn es beim kleinen Bezirksgericht nicht stimmt, dann stimmt es auch beim Bundesgericht nicht, und wenn dort nichts stimmt, dann stimmt es auch in den grossen, internationalen Beziehungen nicht.¹³

Damit, so Christa Baumberger, habe man Studer «zum Phonographen der geistigen Landesverteidigung instrumentalisiert».¹⁴ Doch genau dieser Studer kam beim Publikum an, *Wachtmeister Studer* war ein Erfolg. Dumont spricht von einer «Flut lobender Besprechungen».¹⁵ Und auch wenn der Film die «erlecklichen Kosten» nur knapp eingespielt habe, so hätte Lazar Wechslers Praesens-Film doch damit werben können, jeder sechste Schweizer habe den Film gesehen.¹⁶

Gretler hat mit seiner Verkörperung des Wachtmeister Studer für die Deutschschweizer Populärkultur eine eigentliche Ikone geschaffen, die Glausers Romane zugleich bekannt machte wie auch überdeckte. Nicht zuletzt deshalb, weil Gretler den «Wachtmeister» – neben dem knorrigen Bergler – auch ohne direkten Bezug zu Glausers Stoffen als eine seiner Paraderollen verstand. Nach der Verfilmung von *Matto regiert* 1947 spielte er 1949 mit dem Berner Heimatschutztheater *Wachtmeister Studer greift ein*, 1957 verkörperte er im Film *Der 10. Mai* den Wachtmeister Grimm, 1958 tritt er als Polizeikommandant in *Es geschah am hellichten Tag* auf, 1960 ist er in *Die Gejagten. Wachtmeister Müllers grosser Fall* und 1963 als Inspektor in *Der Unsichtbare* zu sehen.¹⁷

Ordnungssicherung durch Studer

¹¹ Seesslen, Georg: *Copland. Geschichte und Mythologie des Polizeifilms*, Marburg: Schüren, 1999. *Grundlagen des populären Films*, S. 48.

¹² Werner Wider, *Der Schweizer Film 1929–1964*, S. 304.

¹³ Dumont, *Leopold Lindtberg*, S. 167.

¹⁴ Baumberger, Christa: *Resonanzraum Literatur. Polyphonie bei Friedrich Glauser*. München: Wilhelm Fink, 2006, S. 150.

¹⁵ Dumont, *Geschichte des Schweizer Films*, S. 249.

¹⁶ Ebd.

¹⁷ Ebd., S. 250; Eppenberger, Benedikt/Stapfer, Daniel: *Mädchen, Machos und Moneten. Die unglaubliche Geschichte des Schweizer Kinounternehmers Erwin C. Dietrich*, Zürich: Scharfe Stiefel, 2006, S. 32–34; www.imdb.com (2.3.2007).

Wachtmeister Studer – unverkennbar mit Regenmantel, Hut, Brissago, mit der markanten Nase und der untersetzten, etwas rundlichen Gestalt Gretlers – kommt von aussen, erst nach kurzem Zögern, durch eine Säulenhalle in die Anstalt Randlingen. Die Lichtsetzung hebt die vertikalen Muster der klassizistischen Säulen plastisch heraus. Studer betritt den in der Eingangs- und Schlusssequenz mit demselben Bildmotiv umrissenen, geschlossenen Raum. Mit einem amtlichen Dokument, seinem Polizeiausweis, jedoch unterstreicht er in einer schwankhaften Verwechslungsszene mit Portier Ernst Dreyer (Hans Kaes), der «Untersuchung» als psychiatrische, nicht als polizeiliche versteht, seinen Status als Aussenstehender. Diese Distanzierungsgeste Studers ist paradigmatisch für Lindtbergs Film. In seinem *Matto* stellt die Anstalt als Heterotopie im Sinne Michel Foucaults anders als in Glausers Roman die deutende, verstehende und verständnisvolle Praxis von Studers Detektion nicht in Frage. Nicht – wie im Roman – Studers Selbstverständnis wird im Zusammentreffen der beiden deutenden Instanzen brüchig, sondern jenes von Dr. Laduner (Heinz Woester).

In einem Gespräch am Kaminfeuer erläutert Studer Dr. Laduner auf die Frage, was Herbert Kaplaun (Olaf Kübler) mit dem Verbrechen zu tun haben soll, seine Raubmordthese. Der Raubmord könne sehr gut von zwei Personen durchgeführt worden sein. Der eine brauche Geld, der andere fühle sich vom Direktor zu Unrecht in der Anstalt festgehalten. Die beiden bräuchten sich nicht einmal abzusprechen. «Polizistenpsychologie, hä?», meint Studer, «riichlich primitiv, gelled Sie.» Worauf Dr. Laduner etwas blasiert antwortet: «Riichlich primitiv, ja.» Damit ist Dr. Laduner auf Studers scheinbare Selbstdenunziation hereingefallen. Umso mehr trifft ihn die eigentliche Pointe von Studers «Polizistenpsychologie», die in der Anstalt nicht fragwürdig, sondern raffinierter geworden ist. Seine These, so Studer, werde wahrscheinlicher, wenn man davon ausgehe, dass noch etwas anderes oder besser: jemand anderer dahinterstecke. Laduner – der im Gegenschuss hart von der Seite beleuchtet diabolisch wirkt – habe selbst gesagt, in der Anstalt sei auch ein Arzt nicht vor Ansteckung gefeit. «Wenn er jetzt sini Ressentiments, sini gführlichschte Wunsch i dä Patient ... wie söll i säge ... jo, ineprojiert – und ihn so zunere Tat triebt?»

Dass Studer damit bei Laduner einen wunden Punkt getroffen hat, zeigt sich kurz darauf, als die Flucht Kaplauns aus der Anstalt bekannt wird und man annehmen muss, dass er tatsächlich etwas mit dem Tod des Direktors zu tun hat. Frau Laduner will ihren Mann trösten. Die Flucht Herbert Kaplauns ändere doch nichts, solange er sich seiner Sache sicher sei. «Äbä», antwortet darauf Dr.

Laduner, «der Herr Studer, än chline Fahnder, steckt mich glatt in Sack. Do hebt dr eine än Spiegel vor, du weisch, äs isch än Zerrspiegel, ä Grimassä, und doch isches dis Gsicht.»

Von Selbstzweifeln, gar von möglicher Schuld, die auf dem Studer des Romans lastet, ist Lindtbergs Studer befreit. Studer ist nicht der Polizist, von dem der Psychiater zu viel erwartet hat, der nicht nur dem Arzt ins Handwerk gepfuscht, sondern auch als Kriminologe angeblich gepatzt hat – und dessen Ermittlungen mehr Opfer gefordert haben als das eigentliche Verbrechen. Lindtbergs Studer ist unhinterfragte Autorität, die klassische Instanz, der im Kriminalroman die Aufgabe zukommt, das durch ein Verbrechen gestörte Gleichgewicht wiederherzustellen. Studer, das ist in Lindtbergs Filmen die symbolische Versicherung der Gerechtigkeit auch – und gerade – für die Kleinen und Geschundenen, in einer ungerechten (*Wachtmeister Studer*) und närrischen (*Matto regiert*) Welt. Lindtberg sieht Studer als «Mann des normalen, gesunden Menschenverstands».¹⁸ Mit Studer als Instanz der Ordnungssicherung gewinnt die Normalität, der gesunde Menschenverstand, wieder die Oberhand. Entsprechend dieser wiederherzustellenden Normalität finden auch die Experimente Dr. Laduners keinen Platz im Film. 1947 einen Schweizer Arzt mit solch fragwürdigen Experimenten an Menschen in Verbindung zu bringen, das war für einen Film, der auf ein grosses Publikum angelegt war, tabu; die Nähe zur Ideologie und wissenschaftlichen Praxis des NS-Regimes wäre zu gross gewesen. Opportuner war eine Distanzierung, in diesem Fall in humoristischer Art: Als Laduner Studer die Anstalt zeigt, werden sie in der Abteilung der «Unheilbaren» von einem Patienten, dessen Schädel kahlgeschoren ist wie jener des Duce, mit Faschistengruss empfangen. Laduner winkt nur müde ab.

Der Film übernimmt also das Klischee des harmloseren und nicht ganz ernst zu nehmenden italienischen Faschismus und ersetzt damit Glausers Verweis auf die NS-Diktatur: Hitlers Radiorede.

Ein «guter Dialektfilm»

Der Film-Studer ist also – was sich vom Roman her durchaus hätte anbieten können – keine jener zwiespältigen Figuren, die zur selben Zeit den US-amerikanischen film noir geprägt haben und die Lindtberg zweifellos gekannt hat. Nach dem internationalen Erfolg von *Marie-Louise* (1943), für den Drehbuchautor Richard Schweizer 1946 mit einem Oscar ausgezeichnet werden sollte, und *Die letzte Chance* (1945), für den Lindtberg 1946 den Grossen Festivalpreis in Cannes und

Produzent Lazar Wechsler im Jahr darauf einen Golden Globe erhalten würde, versuchte Wechsler im ganz grossen internationalen Filmgeschäft Fuss zu fassen.¹⁹ Lindtberg selbst war 1946 während der Arbeit am Drehbuch von *Matto regiert* in Hollywood, wo er, vermittelt durch Wechsler, unter anderem mit Orson Welles in Kontakt kam,²⁰ der zu jener Zeit nicht nur an seinem bitteren film noir *The Lady From Shanghai* arbeitete, sondern mit *Citizen Kane* auch Erzählformen etabliert hatte, die etwa Robert Siodmaks noir-Klassiker *The Killers* (1946) beeinflussten.

Einflüsse des film noir auf Lindtbergs *Matto regiert* sind denn auch nicht zu übersehen. Allerdings sind es kaum mehr als einige visuelle Andeutungen, die in der inhaltlichen Umsetzung des Romanstoffes keine Entsprechung haben. An einem brüchigen oder, in welcher Form auch immer, schuldigen Helden war Lindtberg so wenig interessiert wie an einer komplexen Erzählstruktur mit verschiedenen Zeitebenen, an der beunruhigenden Wirkung einer fast permanent bewegten Kamera oder am Spiel mit Schärferebenen im Bild.

Er habe, so Lindtberg, einen guten Dialektfilm drehen wollen, bevor er sich wieder einem ambitionierteren, internationalen Gegenstand zuwenden würde. Ein «guter Dialektfilm» mit einem Schweizer Stoff, das war nicht das Projekt über General Dufour, das Lindtberg ablehnte,²¹ sondern Glausers *Matto regiert*, an dem sich bereits Hermann Haller für die Praesens versucht, das Filmprojekt nach wenigen Drehtagen 1943 aber aufgegeben hatte.²² Ein «guter Dialektfilm», das heisst in diesem Fall ein Film, der geprägt ist von einem bodenständigen, gegenüber den Kleinen verständnisvollen und gegenüber den Mächtigen standhaften Studer. Und diesem «patriarchalisch-bevormundende[n], behäbig-dozierende[n]»²³ Protagonisten entspricht ein besonderes, wenn auch nie beängstigendes Ambiente und die einfache Rätselspannung – Glauser hätte dazu wohl «Fuselspannung»²⁴ gesagt – eines Whodunit.

Lindtberg erzählt seinen *Matto* chronologisch linear entlang der Untersuchung des klassischen Detektivs Studer, der Befragungen anstellt, Indizien sammelt, kombiniert, schlussfolgert. Als unhinterfragte Figur, die sich als Sympathieträger anbietet, kann Studer im Film denn auch den

¹⁸ Dumont, *Leopold Lindtberg*, S. 183.

¹⁹ Dumont, *Geschichte des Schweizer Films*, S. 399f.

²⁰ Dumont, Hervé: *Leopold Lindtberg et le Cinéma suisse 1935–1953*, Travelling 44/45/46, 1975. *Documents Cinématèque suisse* 6, S. 36. In der deutschen Version des Interviews von 1981 wird Orson Welles nicht mehr genannt.

²¹ Dumont, *Geschichte des Schweizer Films*, S. 402.

²² Ebd.

²³ Baumberger, *Resonanzraum Literatur*, S. 149.

Triumph der Detektion in einer klassischen Szene geniessen, in der der Detektiv den Versammelten seine Brillanz, seine überlegene Beobachtungs- und Kombinationsgabe demonstriert. Bleibt dem Studer im Roman dieser Triumph versagt, weil ihm Laduner vorwirft, sich seine Rolle angemasst, gefuscht und überhaupt nichts verstanden zu haben, so kann Studer in Lindtbergs Film am Ort des Verbrechens vor versammelter Polizei, der Anstaltsleitung und den Verdächtigen die raffinierte Tat rekonstruieren und den Täter überführen.

Interessant ist in diesem Zusammenhang nicht nur, dass Studer damit die Möglichkeit zu einem Happy End eröffnet, bei dem Herbert Kaplaun (das «Demonstrationsobjekt» Pierre Pieterlen kommt im Film nicht vor) von seinem despotischen Vater befreit und von der Pflegerin Irma Wasem liebend unter die Fittiche genommen wird. Interessant ist auch der Ort des Verbrechens im Film. Stürzt Direktor Borstli in Glausers Roman die Treppe zum Heizungskeller hinunter, so stürzt er im Film in den Liftschacht. Kann der Keller als örtliche Entsprechung all des «Unterbewussten», Verdeckten, Übertragenen gelesen werden, das im Roman zentral ist, so lädt der Dachboden, von dem aus Borstlis tödlicher Sturz provoziert wird, zu einer fast ironischen Leseweise ein. Die Türe zum Dachboden ist auffallend mit «Archiv» beschildert, womit Lindtberg die sehr konventionelle Krimiform seines Films reflektiert, indem er auf die schon sprichwörtliche «Leiche in der Bibliothek» anspielt und auf Glausers Arbeit in der Anstalt Münsingen: das Tippen von Gutachten und Akten.²⁵

Studer im Geschlechterkampf

Der Erfolg von *Matto regiert* war sehr bescheiden – in der Deutschschweiz lief der Film im Gegensatz zur Romandie zwar nicht schlecht, in Frankreich, Belgien, Deutschland und Österreich aber fand er kaum Beachtung, an der Biennale in Venedig wurde er ausgepiffen, der englische Verleiher, die Metro-Goldwyn-Mayer-Studios und der Hollywood-Produzent David O. Selznik zogen sich zurück.²⁶

Trotzdem, die Figur des Wachtmeister Studer in der Verkörperung von Heinrich Gretler blieb – vor allem in der Deutschschweiz – populär. Sie war so solid etabliert, dass sich auch Hans Heinz

²⁴ Glauser Friedrich: *Offener Brief über die «Zehn Gebote für den Kriminalroman»*, in: Ders.: *Gesprungenes Glas. Das erzählerische Werk Band 4*. Hg. von Bernhard Echte unter Mitarbeit von Manfred Papst, S. 213–220, S. 217.

²⁵ Vgl. Thüning, Hubert: «... denn das Schreiben ist doch gerade das Gegenteil von Leben». Friedrich Glauser schreibt um die Existenz, in: Davide Giuriato et. al. (Hg.): «Schreibkugel ist ein Ding gleich mir: von Eisen». *Schreibszenen im Zeitalter der Typoskripte*, München: Wilhelm Fink, 2005. *Zur Genealogie des Schreibens*, hg. von Martin Stingelin, Band 2, S. 255–278, S. 258.

²⁶ Dumont, *Geschichte des Schweizer Films*, S. 403; ders., *Leopold Lindtberg*, S. 120.

Moser in den TV-Verfilmungen von Glauser-Stoffen 1976 (*Krock & Co.* von Rainer Wolffhardt) und 1980 (*Der Chinese* von Kurt Gloor, *Matto regiert* von Wolfgang Panzer) noch an diesem Vorbild messen lassen musste. Dem entzieht Sabine Boss die Studer-Figur, indem sie aus ihr für *Studers erster Fall* (2001) eine Frau macht.

Mit der Veränderung der Detektivfigur wählt Boss auch einen neuen Fokus. Nicht wie bei Lindtberg der geschlossene Raum der Anstalt definiert als Ort den Film, sondern es werden zwei Erzählstränge ausgelegt: Der eine gibt die Vorgänge und die Investigation in der Anstalt wieder; der andere, gewichtigere, erzählt von der Polizistin Claudia Studer (Judith Hofmann), die sich in einer nicht gerade frauenfreundlichen Umgebung durchsetzen muss. Studers Beziehung zum verheirateten Streifenpolizisten Werner Gemperle (Max Gertsch), der – als er seine Familie endlich verlässt und bei Studer einzieht – ihr gleich mal seine Schmutzwäsche zum Waschen hinlegt, erscheint von Anfang an als wrong-partner-Konstellation. Und als erste Frau bei der Mordkommission wird sie von den Kollegen bestenfalls gönnerhaft behandelt. Kriminalkommissar Stefan Huber (Roland Koch) – ein «Top-Mann», von dem sie viel lernen könne, wie ihr Chefkommisar Straub (Inigo Gallo) versichert – empfängt sie mit wenig Begeisterung: «Machen Sie sich keine Illusionen. Unser Job besteht zu 99 Prozent aus Knochenarbeit. Und den Rest mach' ich.»

Mit dem Fahndungs-Duo Huber/Studer zeigt sich ein Muster, das im US-amerikanischen Cop-Film vor allem in den 1980er- und 90er-Jahren verbreitet war: das Buddy-Movie,²⁷ in dem sich zwei Polizisten zuerst nicht ausstehen können, schliesslich aber zu einer kumpelhaften, fast eheähnlichen Gemeinschaft zusammenfinden. In *Studers erster Fall* wird das Muster nach der häufig angewandten Formel «seltsame Paarung» (mackerhafter Zyniker/sensibel vorgehende Frau) in der Variation des Rookie-Films durchgespielt. Für den so genannten Rookie-Film, bei dem Neuling und erfahrener Polizist als Partner zusammenkommen, hat Georg Seesslen ein Schema festgestellt, das recht genau auf *Studers erster Fall* passt:

Der junge Polizist übernimmt vom «väterlichen» Partner nicht mehr automatisch Einstellung und Aufgabe; er muss seinen eigenen Weg finden und sich dabei oft auch moralisch gegen den ausgebrannten und zynischen Älteren durchsetzen.²⁸

Anachronistische Aktualisierung

²⁷ Seesslen, *Copland*, S. 296–323.

²⁸ Ebd., S. 314.

Eine aktuelle, politische Note erhält *Studers erster Fall* – produziert von der Zürcher Dschoint Ventschr – durch die Figur des kroatischen Pflegers Mirko Masek (Samuel Fintzi), der zum Opfer der Schweizer Migrationspolitik und der Vorurteile bei der Polizei wird. Allerdings wirkt das so plakativ wie die häufigen, mit schräg gehaltener Kamera aufgenommenen Bilder, die kalten Blautöne und metallischen Geräusche bei der gefährlichen Verfolgung des Täters am Schluss und die Nachtbilder der Handkamera in den Rückblenden auf den Mord.

Zentral für diese aktualisierende Adaption ist aber die Darstellung des Geschlechterverhältnisses, das sich aus der Neuformung der Studer-Figur ergibt – eine Neuformung, die nicht überzeugend gelingt. Eine Figur wie Kommissarin Claudia Studer wirkt im deutschsprachigen TV-Krimi jener Zeit bereits etwas überholt. Im Jahr 2001 ermittelten Studers selbstbewusste Kolleginnen, Tatort-Kommissarin Lena Odenthal (Ulrike Folkerts, seit 1989) und ZDF-Kommissarin Bella Block (Hannelore Hoyer, seit 1993) schon jahrelang und sehr erfolgreich.

Mittlerweile hat sich die Studer-Figur nicht nur von Gretlers Erscheinung, sondern auch von Glausers Stoffen emanzipiert. 2007 drehte Sabine Boss für Schweizer Fernsehen DRS mit *Kein Zurück – Studers neuer Fall* ein Sequel mit derselben Konstellation, ein dritter Film mit Kommissarin Studer ist in Vorbereitung. Studer wird als Serienfigur also eingepasst in die Sonntag-Abend-Strategie von SF DRS, das mit Dialektfilmen ein Gegengewicht zu den auch in der Schweiz beliebten Tatort-Krimis der ARD bilden will.

Was Studer als Serienfigur in *Kein Zurück – Studers neuer Fall* – einem in der filmischen Gestaltung wenig ambitionierten, konventionellen TV-Krimi (Drehbuch: Daniela und Isabella Gianciarulo) – mit Glausers Figur neben dem Namen noch verbindet, ist ihre Empfänglichkeit für Töne. Glausers Studer löst seine Fälle nicht selten dank einem feinen Sensorium für «Misstöne». Studers Ohr ist, wie Christa Baumberger feststellt, das eigentliche «mediale[] Zentrum der Texte»²⁹. Glausers Texte scheinen denn auch, wie Gabriela Holzmann bemerkt,³⁰ den akustischen Medien Radio und Grammophon näher als dem audio-visuellen Medium Film. Kommissarin Studer ist aber nicht, etwa in Verhören und Gesprächen, feinhörig wie Glausers Wachtmeister, vielmehr findet sie über den Text zu einer Melodie einen Hinweis, der zur Lösung des Falls führt – ein dramatischer Kniff, der in dieser Form allerdings eher an Wolf Haas' Privatdetektiv Brenner als an Glausers Studer erinnert.

²⁹ Baumberger, *Resonanzraum Literatur*, S. 145.

³⁰ Holzmann, Gabriela: *Schaulust und Verbrechen. Eine Geschichte des Krimis als Mediengeschichte*. Stuttgart und Weimar: J.B.Metzler, 2001, S. 147ff.

Verzeichnis der zitierten Schriften:

Baumberger, Christa: *Resonanzraum Literatur. Polyphonie bei Friedrich Glauser*, München: Wilhelm Fink, 2006.

Dumont, Hervé: *Leopold Lindberg et le Cinéma suisse 1935–1953*, Travelling 44/45/46, 1975. *Documents Cinématèque suisse* 6.

Ders.: *Leopold Lindberg und der Schweizer Film 1935–1953*, Ulm: Günter Knorr, 1981.

Ders.: *Geschichte des Schweizer Films. Spielfilme 1896–1965*, Lausanne: Schweizer Filmarchiv, 1987.

Eppenberger, Benedikt/Stapfer, Daniel: *Mädchen, Machos und Moneten. Die unglaubliche Geschichte des Schweizer Kinounternehmers Erwin C. Dietrich*, Zürich: Scharfe Stiefel, 2006.

Gast, Wolfgang: *Einführung in Begriffe und Methoden der Filmanalyse*, Frankfurt am Main: Moritz Diesterweg, 1993. *Film und Literatur*, hg. von Wolfgang Gast.

Glauser Friedrich: *Offener Brief über die «Zehn Gebote für den Kriminalroman»*, in: Ders.: *Gesprungenes Glas. Das erzählerische Werk Band 4*. Hg. von Bernhard Echte unter Mitarbeit von Manfred Papst, S. 213–220.

Holzmann, Gabriela: *Schaulust und Verbrechen. Eine Geschichte des Krimis als Mediengeschichte*. Stuttgart und Weimar: J.B.Metzler, 2001.

Schwab, Ulrike: *Erzähltext und Spielfilm. Zur Ästhetik und Analyse der Filmadaption*, Berlin: Lit, 2006. *Geschichte, Zukunft, Kommunikation. Untersuchungen zur europäischen Medienforschung*, Bd. 4, hg. von Barbara von der Lühe, Helmut Schanze, Reinhold Viehoff.

Seesslen, Georg: *Detektive. Mord im Kino*, überarb. und aktualisierte Neuaufl., Marburg: Schüren, 1998. *Grundlagen des populären Films*.

Ders.: *Copland. Geschichte und Mythologie des Polizeifilms*, Marburg: Schüren, 1999. *Grundlagen des populären Films*.

Thüring, Hubert: «... denn das Schreiben ist doch gerade das Gegenteil von Leben». Friedrich Glauser schreibt um die Existenz, in: Davide Giuriato et. al. (Hg.): «Schreibkugel ist ein Ding gleich mir: von Eisen». *Schreibszenen im Zeitalter der Typoskripte*, München: Wilhelm Fink, 2005. *Zur Genealogie des Schreibens*, hg. von Martin Stingelin, Band 2, S. 255–278.

Weber, Caroline: *Ein Held wider Willen. Der Star Heinrich Gretler im Schweizerfilm von 1938–1944*, in: Vinzenz Hediger, Jan Sahli, Alexander Schneider, Margrit Tröhler (Hg.): *Home Stories. Neue Studien zum Film und Kino in der Schweiz*. Zürcher Filmstudien 4, S. 201–217.

Wider, Werner: *Der Schweizer Film 1929–1964. Die Schweiz als Ritual*. Band 1. Zürich: Limmat, 1981.

www.imdb.com (2.3.2007)